

GAËL **BARON**
NICOLAS **BOUCHAUD**
CHARLOTTE **CLAMENS**
VALÉRIE **DRÉVILLE**
JEAN-FRANÇOIS **SIVADIER**

Partage de midi

DE PAUL CLAUDEL



62^e FESTIVAL D'AVIGNON
CARRIÈRE DE BOULBON

DEXIA

4 5 6 8 9 10 11 12 14 15
16 17 18 22 23 24 25 26

CARRIÈRE DE BOULBON • 21h30
durée estimée 2h45 • création 2008

mise en scène **Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Charlotte Clamens, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier**
avec **Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier**
collaboration à la scénographie **Christian Tirole**
travail sur le mouvement **Philippe Ducou**
costumes **Virginie Gervaise**
lumières **Jean-Jacques Beaudouin** en collaboration avec **Philippe Berthomé**
son **Jean-Louis Imbert**
construction du décor **Festival d'Avignon**
production déléguée **Festival d'Avignon**
texte publié aux éditions Gallimard (version de 1905)

There will be a simultaneous translation into English of *Partage de midi* on the 11th of July
Spectacle créé le 4 juillet 2008 à la Carrière de Boulbon, Festival d'Avignon

coproduction Festival d'Avignon, Les Gémeaux-Sceaux Scène nationale, Italienne avec orchestre, Centre dramatique national Orléans-Loiret-Centre, La rose des vents - Scène nationale de Lille Métropole à Villeneuve d'Ascq, L'Espace Malraux Scène nationale de Chambéry et de la Savoie
avec le soutien de la Région Île-de-France
remerciements à Daniel Jeanneteau et au Théâtre Nanterre-Amandiers
Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production.

Les dates de *Partage de midi* après le Festival d'Avignon

du 12 au 23 novembre aux Gémeaux - Sceaux Scène nationale ; du 27 au 29 novembre au Centre dramatique national Orléans-Loiret-Centre ; du 3 au 6 décembre à l'Espace Malraux Scène nationale de Chambéry et de la Savoie ; du 10 au 13 décembre : La Rose des vents, Scène nationale de Lille Métropole à Villeneuve d'Ascq

Entretien avec Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Charlotte Clamens, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier

Pourquoi mettre en scène collectivement *Partage de midi* ?

Nicolas Bouchaud : Le désir de signer une mise en scène collective ne correspond pas à une volonté de nier le rôle du metteur en scène, ni de dire qu'il n'y aura pas une mise en scène du *Partage de midi*. En revanche, le projet, par sa nature même, interroge forcément les places respectives du metteur en scène, de l'acteur, du créateur lumière, du scénographe, des producteurs... La place du metteur en scène est hégémonique depuis de nombreuses années. On lui demande tout : bâtir un projet, chercher de l'argent, garantir le sens de ce projet, avoir une lecture pertinente de la pièce, réunir de bons acteurs et les diriger le mieux possible. Cette place centrale est aussi le résultat d'un certain fonctionnement des institutions culturelles. Parler d'une mise en scène collective a, pour nous, un sens précis. Il s'agit de donner à chacun une plus grande part de liberté dans l'élaboration du projet et aussi la responsabilité d'assumer pour chacun d'entre nous le sens de la proposition artistique. Le collectif ne nie pas la place et la position singulière de chacun, au contraire, il nous pousse à l'affirmer, mais toujours dans un partage avec l'autre. Le "Partage", c'est le premier mot qui nous réunit tous. Le théâtre, par essence, est un art collectif. C'est, pour reprendre l'expression de Maurice Blanchot, "une communauté invouable", c'est-à-dire une communauté éphémère mais dont l'existence même peut devenir une force, une puissance et une résistance joyeuse face à ce que la société nous propose, c'est-à-dire beaucoup de solitude, d'esseulement, d'individualisme... On peut imaginer cette communauté comme une sorte de service public poétique, avec l'art comme véritable horizon utopique.

Ce n'est pas un hasard si tous les cinq nous avons travaillé avec Antoine Vitez ou Didier-Georges Gabily. Tous deux ont été de grands pédagogues. Ils ont développé une pratique poétique de l'acteur afin qu'elle génère une poétique du plateau. Ils privilégiaient le geste plutôt que le résultat ; la recherche que peut faire un acteur pour retrouver le geste poétique de l'auteur, dans une perspective toujours plus vaste que celle du rôle. Un des enjeux de notre travail sur *Partage de midi* sera pour nous de continuer à interroger la pratique de l'acteur dans ce qu'elle peut avoir d'unique, d'original, de fondamental pour le travail théâtral. Comment cette pratique peut rendre au théâtre toute sa part d'inventivité. Manière aussi de continuer ce partage avec Vitez et Gabily. Pour eux, comme pour nous aujourd'hui, Claudel est un auteur fondateur. On trouve dans la langue si particulière de Claudel, quelque chose qui ressemble à un défi lancé aux acteurs. Cette force de la parole claudélienne est un moteur de jeu extraordinaire pour l'acteur. Chez Claudel l'écriture appelle le jeu.

Valérie Dréville : Il faut insister sur cet accord qui va obligatoirement nous unir sans l'aide d'un metteur en scène. Je pense qu'il y a quelque chose de très particulier qui doit se passer entre nous et sur lequel Claudel compte beaucoup en écrivant son texte. Il faut un accord exceptionnel et profond qui va nous permettre de jouer la pièce dans les contradictions et dans les oppositions qu'elle contient. Il doit y avoir conflit, mais pas lutte entre nous, un conflit d'idées.

Votre groupe s'est constitué autour de *Partage de midi*. Il n'existait pas avant ?

Charlotte Clamens : Ce groupe est nouveau et nous ne pouvons pas nous servir d'un modèle déjà existant pour organiser notre travail. Nous découvrirons notre propre fonctionnement au fur et à mesure des répétitions, ce qui est très excitant. Ce qui nous est commun, c'est la confiance absolue que nous avons les uns dans les autres. En ce qui me concerne, c'est la première fois que je ne jouerai pas dans un projet auquel je participe. Je pense que la justification de notre choix se trouve dans Claudel lui-même qui dit ne pouvoir écrire cette histoire que pour le théâtre, car c'est le seul endroit où on peut y voir l'âme. Pour lui, les acteurs peuvent remplir ce rôle de montreur d'âme. Nos expériences précédentes nous ont amenés à comprendre que nous partagions le même désir car, si nous n'avons pas tous travaillé ensemble, nous nous connaissons très bien et depuis longtemps.

V.D. : Nous ne sommes pas un collectif d'acteurs ayant travaillé ensemble depuis longtemps mais à travers nos expériences croisées avec Gabily, Vitez ou Régy nous étions un collectif virtuel sans le savoir. Nous ne nous sommes pas trouvés mais retrouvés.

C'est après avoir choisi *Partage de midi* que vous avez eu envie de développer ce projet collectif ou est-ce parce que vous aviez ces désirs que vous avez choisi *Partage de midi* ?

Jean François Sivadier : Nous avons ce désir et nous pouvons le réaliser avec *Partage de midi*. Nous n'aurions pas pu le faire avec Shakespeare ou Racine. Si on analyse bien la pièce de Claudel, on constate qu'il ne cherche jamais à représenter une histoire qu'il a vécue mais qu'il veut mettre des mots, de la poésie, sur une histoire qu'il est en train de vivre et qui est déterminante pour toute son œuvre. Il vide l'espace du théâtre (juste un pont de bateau) pour appeler la voix et le corps de l'acteur, ce qui est révolutionnaire en 1905. Nous ne voulons pas partir dans la représentation d'une fable dont le centre serait une magnifique histoire d'amour mais nous voulons inviter le public à partager avec nous cette expérience que Claudel fait avec la langue. Avec ce texte incroyable, avec ces scènes qui débordent énormément au-delà de la raison, on apprend à jouir d'un temps théâtral autre qui se situe au-delà de la fable et de la narration.

N.B. : C'est encore plus évident dans la version que nous avons choisie, la première de 1905, que Claudel écrit sans distance par rapport à sa propre aventure existentielle. Il subsiste dans cette version une part d'inconscience beaucoup plus forte que dans la version de 1948, destinée à donner un sens moral et théologique à sa propre histoire.

V.D. : La version de 1905 est écrite pour se libérer de cette histoire d'amour douloureuse, pour se guérir. Celle de 1948 correspond à un moment où il a désacralisé son rapport à celle qu'il a aimée à la

folie. Il y a comme une gêne par rapport à la première version. Cela étant, Antoine Vitez aimait beaucoup les versions dites “tripatouillées” car il y voyait la difficile relation entre le poète et son œuvre...

Vous pensez tenir compte quand même de l’aspect autobiographique de la pièce que l’auteur revendique publiquement dans sa préface ?

N.B. : Le projet autobiographique est inséparable de son écriture. Pour épouser ce geste si particulier et si intime de l’écriture, nous nous demandons comment nous aussi, nous pouvons travailler avec nos propres biographies. C’est une façon de confronter le geste poétique de Claudel avec notre pratique d’acteur. Depuis des années, nos expériences théâtrales sont, d’une certaine façon, inséparables de nos vies. Qu’avons-nous vécu sur les plateaux de théâtre sinon des expériences existentielles qui désormais nous constituent ; et inversement, qu’avons-nous apporté de nous-mêmes et de notre vie à chaque spectacle ? Il y a aussi une autre partie de la biographie de Claudel dont on parle rarement à propos de *Partage de midi*. Cette histoire se déroule en pleine guerre coloniale, au moment de la révolte des Boxers qui voit le massacre des Européens. Quel rôle la situation chinoise a-t-elle jouée dans le drame intérieur que vit Claudel à cet instant ? Cet événement historique, présent en filigrane tout au long de la pièce, est d’une importance considérable. Il crée une situation de danger et de tension permanente pour les personnages. C’est ce danger qui exacerbe la passion et qui exalte le désir.

Gaël Baron : Le départ du mari est dû à une volonté de coloniser une partie de la Chine qui n’a pas encore subi le poids de l’Europe conquérante et que Claudel, en tant que Consul de France, a encouragée. Les amants deviennent libres après ce départ.

N.B. : *Partage de midi* s’écrit en marge de *Connaissance de l’Est*, recueil de poèmes où Claudel dit tout son amour pour la Chine dans un double mouvement de contemplation et de possession. Mais l’Asie n’est pas seulement pour lui une patrie poétique ; en tant que fonctionnaire des Affaires étrangères, Claudel était plus persuadé que quiconque que l’Europe ruinait la Chine, particulièrement par le monopole des douanes. Claudel se retrouve donc dans une contradiction évidente entre son amour pour la Chine et son devoir de consul qui, dans la perspective de politique coloniale européenne, doit soumettre les Chinois.

Claudel dit qu’un monde sans inégalité et sans injustice est un “monde qui s’ennuie” et qui n’est pas intéressant. N’est ce pas pour cela que *Partage de midi* est possible ?

J.F.S. : Ce qui est juste, équilibré et mesuré n’a aucune place dans l’univers de Claudel, les personnages sont loin d’être des héros irréprochables. L’amour, la passion, la conquête sont toujours liés à la destruction et au chaos et d’ailleurs dans *Partage de midi*, le désir de posséder une femme se confond souvent avec celui de posséder un pays, un peuple, le monde.

Comment voyez-vous la part “religieuse” de l’œuvre, en particulier ce combat entre la vocation religieuse et l’appel de la chair dont parle Claudel dans sa préface de 1948 ?

V.D. : Claudel a pris des notes sur un auteur russe, un de ses contemporains, Vladimir Soloviev dont j’ai lu *Le Sens de l’Amour*. Il me semble que le point de vue de Claudel et le point de vue orthodoxe sur ce sujet sont très proches, en tout cas en 1905. Soloviev dit que la seule alternative à l’égoïsme intrinsèque à tout être humain c’est l’amour. Il écrit que l’égoïsme n’affirme pas tant soi-même, qu’il nie l’autre et que l’amour est le seul moyen pour élargir les limites de l’être humain à ce qu’il ne connaît pas, c’est-à-dire l’autre. C’est ainsi que je vois le conflit dont vous parlez ; Claudel ne peut trouver l’infini qu’il porte en lui que dans la rencontre avec l’autre. Antoine Vitez reprenait une phrase du journal de Claudel pour définir *Partage de midi* : “Il faut fendre la muraille du cœur humain.” Dans la pièce, il y a une formidable aspiration à briser les limites, celles du monde, celles du corps et celles de l’âme.

C.C. : Alors le péché ne serait pas tant l'adultère que de ne pas aimer. La tiédeur morale serait pire que la passion immorale.

V.D. : On rejoint ici *La Divine Comédie* où le premier cercle de l'enfer est peuplé d'anges qui n'ont pas choisi entre Dieu et Lucifer. Ils sont dans une sorte de non-lieu et supportent une souffrance épouvantable.

J.F.S. : Quand Claudel va à l'abbaye de Ligugé, il y va pour combler un manque, de la même façon que Mesa va vers Ysé.

Il n'y a pas que l'adultère dont il est question, il y a aussi la passion amoureuse...

N.B. : Il est passionnant de voir à nouveau, comment Claudel transfigure sa propre histoire d'adultère avec Rose Vetch et l'élève au rang d'un mythe, digne de Tristan et Yseult. Comme dans ce mythe fondateur, l'amour impossible exprime le fait obscur et inavouable que la passion est liée à la mort. La passion amoureuse est aussi révolutionnaire parce qu'elle transgresse tous nos codes moraux. Notre raison la condamne mais nous chérissons ce malheur !

G.B. : Avec Claudel, elle se consomme quand même. La version de 1905 pose plus de questions sur ce sujet que celle de 1948 qui semble donner des solutions, peut-être est-elle plus sincère ?

V.D. : La passion amoureuse nous met au cœur d'une contradiction entre le péché et l'innocence, une innocence qui ne peut pas se réaliser sur terre. Il y a un paradoxe qui ne peut pas se résoudre. La passion charnelle met aussi en contact avec le divin.

Valérie Dréville, dans une rencontre avec le public avignonnais, vous avez dit que jouer Claudel c'était d'abord "réapprendre à dire sa propre langue". En quoi cela consiste-t-il ?

V.D. : En se souvenant du choc que Claudel a eu à la lecture de Rimbaud, on peut affirmer qu'en écrivant il "fait" quelque chose à la langue. Le théâtre nous permet de réinventer la langue en étant fidèle à l'écriture. Vitez affirmait que Claudel n'est pas si éloigné que ça dans ses écrits de la façon dont on parle. Il ne fait pas du naturalisme et donc il faut aller chercher ce naturel dans les profondeurs du texte. Ce n'est pas donné immédiatement mais on le trouve grâce à la versification et à l'unité du souffle. Si on s'attache à tenir cette unité pour chaque vers et à garder le rythme de la respiration, on a des éléments pour trouver l'émotion contenue dans le vers.

N.B. : Claudel transforme tout usage significatif ou symbolique de la langue en un usage intensif : il fait vibrer la langue. Il explique qu'il ne fait aucune différence entre le sens et le son d'un mot. Cette écriture, arrachée au sens, ne trouve sa direction que dans une accentuation du mot, une inflexion de la phrase, dans un usage purement intensif de la langue, comme les enfants qui répètent un mot dont le sens n'est que vaguement pressenti pour faire vibrer le mot sur lui-même. Il y a une autre chose dans son écriture comme dans le théâtre grec qu'il a beaucoup admiré, c'est le conflit des idées qui fait dire à chaque personnage : je sais regarder le monde comme une question. "Qu'est-ce que ça veut dire ?", c'est la question de Mallarmé dont Claudel dit qu'elle l'a guidé toute sa vie. Il y a chez lui la passion de comprendre et dans son théâtre, la volonté d'interroger le monde... avec sa bouche.

Claudel est-il un auteur lyrique ?

J.F.S. : Oui, et on connaît la passion de Claudel pour la musique mais dès qu'on pense lyrisme, on imagine quelque chose déconnecté du réel, abstrait et complaisant, or le jeu avec la "tentation de la musique" dans le poème de Claudel se construit avec un vocabulaire et une syntaxe extrêmement concrets parfois naïfs, des images et un sens toujours précis. La poésie dans *Partage de midi* n'est jamais contemplative mais brute, charnelle, triviale, organique, dérangement. Jouer avec le lyrisme, c'est simplement éprouver l'instant où on pourrait presque chanter ce qu'on ne peut plus dire.

Claudel est-il un auteur classique ?

J.F.S. : Ce qui me semble définitivement moderne chez Claudel c'est l'audace de l'expérience littéraire, poétique, qui fait de la parole le centre de tout et non pas seulement l'outil de la représentation d'une fable. Il y a toujours quelque chose d'irreprésentable dans le théâtre de Claudel. Gabily disait "au théâtre la langue ne sert à rien mais tout doit servir la langue", ce qui veut dire qu'aucun décor, aucune psychologie ne vaut l'espace contenu dans la parole.

V.D. : Quelque part il est inévitable que Claudel puisse être considéré comme un classique. Mais je suis persuadée que si l'on touche à cette langue telle qu'elle "est" vraiment, ça provoque des réactions passionnelles et violentes parce que la langue, c'est l'endroit où l'on se reconnaît et où l'information de communication passe même dans les intonations. Si l'on ne retrouve pas cela nous sommes dans une béance, un vide. À cet endroit-là, il n'est plus classique mais encore révolutionnaire.

J.F.S. : Peut-être avons-nous trop souvent peur de la langue, nous acteurs, sur les plateaux. Il y aurait comme une impudeur à prendre la parole peut-être parce qu'il y a des endroits que l'on ne peut pas contrôler dans la langue. Dans le cas de Claudel, il y a un champ illimité de forces incontrôlables qui peut faire sortir le théâtre de ses cadres traditionnels. Pour découvrir sa langue, il faut peut-être ne plus la reconnaître.

Sa pièce est géographiquement très bien située ?

J.F.S. : Les trois lieux où se déroulent les trois actes sont en rapport constant avec un monde plus vaste que celui dans lequel ils sont situés, en particulier le bateau, ce lieu d'enfermement situé hors du monde, et le cimetière où les hommes sont vivants et morts à la fois. Le pont du bateau ressemble d'ailleurs terriblement à un plateau de théâtre, c'est sans doute pour cela que tout y est possible.

C.C. : Il faut lire les didascalies pour voir à quel point il y a un univers qui dépasse la simple description des lieux.

Vous avez tous une expérience prolongée avec le Festival. Que représente-t-il pour vous ?

J.F.S. : Une rencontre avec un public affamé de sens, de plaisir de pensée, qui vient interroger comme pour la première fois son désir de spectateur et la spécificité, la nature unique de cet échange qui n'a lieu qu'au théâtre.

N.B. : Un dialogue possible avec les spectateurs puisqu'ils sont dans la ville comme les acteurs, les croisements sont extrêmement faciles, sans compter les rencontres officielles comme celles organisées par le Festival et les Ceméa... Uniques et passionnantes. Avignon, c'est aussi un lieu qui pour moi a rapport avec l'enfance, sans doute parce que j'y ai ressenti mes premières émotions fortes de spectateur. Cette position de spectateur émerveillé c'est une chose que je n'oublie jamais quand je joue.

V.D. : À Avignon, il y a une nécessité de théâtre tant pour les acteurs que pour les spectateurs. Même si cela peut atteindre un certain paroxysme, c'est la preuve d'un théâtre vivant et désiré.

Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2008

***Gaëll Baron** s'est formé notamment au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique. Tout en jouant Pasolini, Koltès, Wyspianski, Lagarce et Schwab sous la direction de Stanislas Nordey, il est engagé par de nombreux metteurs en scène, dont Claude Régy, Jean-Pierre Vincent, Stéphanie Loïk, Gildas Milin, Jean-François Sivadier, Gislaïne Drahy, Françoise Coupat, Gérard Watkins, Bruno Meyssat et Daniel Jeanneteau.*

***Nicolas Bouchaud** rencontre Didier-Georges Gabily (1955-1996) en 1992 avec lequel il travaillera jusqu'au décès de l'auteur-metteur en scène, qui réalisera plusieurs spectacles parmi les plus marquants de leur époque. Il poursuit une aventure du même type avec Jean-François Sivadier. Il a par ailleurs travaillé avec notamment Rodrigo García, Bernard Sobel et le Théâtre Dromesko. Au Festival d'Avignon, Nicolas Bouchaud a déjà joué dans Enfonçures et Des cercueils de zinc de*

Didier-Georges Gabily en 1993, Henry IV de Shakespeare mis en scène par Yann-Joël Collin en 1999, et les rôles titres dans les mises en scène de Jean-François Sivadier La Vie de Galilée de Brecht en 2002, La Mort de Danton de Büchner en 2005 et Le Roi Lear de Shakespeare en 2007.

Charlotte Clamens rencontre Valérie Dréville à l'École de Chaillot sous la direction d'Antoine Vitez, qui l'engage pour jouer dans Électre en 1986. Elle travaille ensuite avec Laurent Pelly et Alain Françon, Marcel Bozonnet et Tilly, puis avec Jean-François Sivadier. Elle jouera dans Italienne avec orchestre, Noli me tangere et La Mort de Danton. Elle est aussi pédagogue dans plusieurs écoles. Dans Partage de midi, elle participe, comme regard extérieur, à la mise en scène collective. Au Festival d'Avignon, Charlotte Clamens a joué dans Henry IV de Shakespeare mis en scène par Yann-Joël Collin en 1999, Bérénice de Racine mis en scène par Lambert Wilson en 2001 et La Mort de Danton de Büchner mis en scène par Jean-François Sivadier en 2005.

Jean-François Sivadier, formé comme comédien par Didier-Georges Gabily, puis à l'école du Théâtre national de Strasbourg, il travaille notamment avec Jacques Lasalle, Christian Rist, Alain Françon, Dominique Pitoiset, tout en devenant metteur en scène. Il écrit Italienne avec orchestre créée en 1996 et reprise en 2003, satire brillante du monde de l'opéra qu'il fréquente en mettant en scène Madame Butterfly de Puccini et Wozzeck d'Alban Berg. Fidèle à son compagnonnage avec Didier-Georges Gabily, il ne conçoit le théâtre que comme une œuvre collective. Au Festival d'Avignon, Jean-François Sivadier a joué dans Enfonçures de Didier-Georges Gabily en 1993 et dans Henry IV de Shakespeare mis en scène par Yann-Joël Collin en 1999 et a présenté La Vie de Galilée de Brecht en 2002, un diptyque La Vie de Galilée de Brecht – La Mort de Danton de Büchner en 2005 et Le Roi Lear de Shakespeare dans la Cour d'honneur du Palais des papes en 2007.

Valérie Dréville, artiste associée du Festival d'Avignon 2008. C'est le désir d'apprendre qui semble au cœur de sa démarche d'actrice, plus encore que le désir de jouer. Apprendre à l'École du Théâtre national de Chaillot avec Antoine Vitez, son premier maître, qui lui enseigne qu'il faut chercher à l'extérieur de soi. Sous sa direction elle joue dans des spectacles phares des années 80: Électre de Sophocle, Le Soulier de satin de Paul Claudel, La Vie de Galilée de Bertolt Brecht, La Célestine de Fernando de Rojas. Apprendre avec Claude Régy, un maître rencontré au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris qu'elle intègre à sa sortie de l'École de Chaillot. Avec lui, elle va au plus profond d'elle-même pour laisser à son inconscient la possibilité de s'exprimer, et elle traverse les univers de Gregory Motton (La Terrible Voix de Satan), Jon Fosse (Quelqu'un va venir puis Variations sur la mort), David Harrower (Des couteaux dans les poules), Henri Meschonnic (qui a traduit les psaumes bibliques réunis dans Comme un chant de David) et Maurice Maeterlinck (La Mort de Tintagiles). Entrée à la Comédie-Française comme pensionnaire à la demande d'Antoine Vitez, nommé administrateur en 1988, elle y fait la rencontre d'un troisième maître, le metteur en scène russe Anatoli Vassiliev qui lui demande de jouer dans Bal masqué de Lermontov. Sous sa direction, elle joue notamment dans Médée-Matériau de Heiner Müller, plusieurs saisons de suite à partir de 2002. Elle avait auparavant joué dans Amphitryon de Molière, puis a assuré à la demande d'Anatoli Vassiliev le "training verbal" de ses camarades de la Comédie-Française pour une nouvelle création d'Amphitryon en 2002. Sa rencontre avec Anatoli Vassiliev a été décisive, non seulement pour les spectacles dans lesquels elle a joué, mais aussi car cela a été synonyme d'un retour à la formation. Ces périodes intensives d'apprentissage ne l'empêchent pas de travailler tant au cinéma (avec Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Philippe Garrel, Arnaud Desplechin, Nicolas Klotz, Michel Deville) qu'au théâtre avec Alain Françon dans deux pièces d'Edward Bond (Pièces de guerre en 1994, Chaise en 2006), Luc Bondy pour lequel elle sera une Phèdre inoubliable, Aurélien Recoing (Tête d'or) de Paul Claudel, mais aussi Bruno Bayen, Jean-Pierre Vincent, Lluis Pasqual, Julie Brochen... Au Festival d'Avignon, elle a joué dans Le Soulier de satin de Paul Claudel, mise en scène d'Antoine Vitez (1987) dans la Cour d'honneur du Palais des papes, La Célestine de Fernando de Rojas, mise

en scène d'Antoine Vitez (1989), Pièces de guerre d'Edward Bond, mise en scène d'Alain Françon (1994), Amphitryon de Molière, mise en scène d'Anatoli Vassiliev (1997), Médée-Matériaux de Heiner Müller, mise en scène d'Anatoli Vassiliev (2002) et Chaise d'Edward Bond, mise en scène d'Alain Françon (2006). Elle a travaillé avec Julie Brochen en portant un regard sur la mise en scène de L'Échange de Paul Claudel (2007). Elle a également réalisé de nombreuses lectures, dont dernièrement celles des poèmes d'Otto Tolnai en 2006 et des poèmes de Robert Desnos en 2007.

et Autour de Partage de midi

14 juillet • 11h30 • ÉCOLE D'ART

Dialogues avec le public avec l'équipe de *Partage de midi*, animé par les **Ceméa**

15 juillet • 15h • CENTRE MAGNANEN • LES RENCONTRES DE FOI ET CULTURE

Les mardis du Festival

rencontre avec l'équipe de *Partage de midi*

et Autour de Valérie Dréville

Conversation pour le Festival d'Avignon 2008

entretien croisé entre Valérie Dréville, Romeo Castellucci, Hortense Archambault et Vincent Baudriller (P.O.L 2008) (cet ouvrage est disponible gratuitement sur demande au Cloître Saint-Louis, à l'École d'Art, à la Boutique du Festival ou téléchargeable sur le site Internet www.festival-avignon.com)

7 8 9 10 11 16 17 18 19 20 22 juillet • 11h • COUR DU MUSÉE CALVET

Rendez-vous avec Antoine Vitez / France Culture

21 juillet • 22h • COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES • LECTURE AVEC FRANCE CULTURE

La Divine Comédie de **Dante** (extraits) retransmission en direct

traduction **Jacqueline Risset**, lecture dirigée par **Valérie Dréville**

7 juillet • 19h • MUSÉE CALVET

Thérèse philosophe / Anatoli Vassiliev

écoute en public de la création radiophonique réalisée pour France Culture

par **Anatoli Vassiliev** et **Jacques Taroni**

et une exposition de photographies de **Laurencine Lot** et costumes du spectacle

à l'Hôtel de la Mirande, du 4 au 26 juillet

4-26 juillet • horaires d'ouverture 11h-20h • ÉCOLE D'ART

Précisions sur les vagues #2

une proposition de **Célia Houdart** sur un texte de **Marie Darrieussecq**, voix de **Valérie Dréville**

et Autour de Nicolas Bouchaud

19 juillet • 17h • ÉCOLE D'ART

Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi?

d'**Édouard Glissant** et **Patrick Chamoiseau**, proposition et lecture de **Nicolas Bouchaud**

Comme chaque année, l'Adami apporte son aide aux spectacles coproduits par le Festival d'Avignon et favorise l'emploi, notamment sur des spectacles réunissant un nombre important d'artistes. Société de gestion collective des droits des artistes-interprètes (100 000 comédiens, chanteurs, musiciens, chefs d'orchestre, danseurs...), l'Adami a consacré, en 2007, près de 13 millions d'euros à 1 000 projets dans différents genres artistiques. Ces aides ont contribué à l'emploi direct de plus de 7 000 artistes.

Pour vous présenter les spectacles de cette édition, plus de 1500 personnes, artistes, techniciens et équipes d'organisation ont uni leurs efforts, leur enthousiasme pendant plusieurs mois. Parmi ces personnes, plus de la moitié, techniciens et artistes salariés par le Festival ou les compagnies françaises, relèvent du régime spécifique d'intermittent du spectacle.

